Rok II. Lwów — Warszawa, 17. Października 1919. Nr. 2.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI DWA RAZY W MIESIĄCU.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
G. SEYFARTHA MAGAZYN NUT
LWÓW, AKADEMICKA L. 6.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 80·—	Marek . . 48·—
Półrocznie:	K . . 40·—	Marek . . 24·—
Kwartalnie:	K . . 20·—	Marek . . 12·—

MUZYKA
pod opieką Ministerstwa Sztuki i Kultury.

I.

Dekretem z dnia 5. grudnia 1918 podpisanym przez Naczelnika Państwa Piłsudskiego i ówczesnego prezydenta ministrów Moraczewskiego, zostało utworzone Ministerstwo Sztuki i Kultury istniejące poprzednio jako departament sztuki przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Z tą zaś chwilą na Ministra Sztuki i Kultury przeszła opieka i nadzór nad wszelkiemi szkołami artystycznemi i instytucjami prywatnemi mającemi związek ze sztuką, a więc nad szkołami muzyki, śpiewu i rytmiki, jakoteż nad towarzystwami muzycznemi i śpiewackiemi. Tak samo należy tu i nauka muzyki i śpiewu w szkołach ogólno kształcących, której prowadzenie podlega podobnie jak w szkołach zawodowych porozumieniu się z ministerstwem w sprawie programów i sposobów wprowadzania ich w życie.

Ponieważ ogółowi naszemu nie są dość jasno znane zadania Ministerstwa Sztuki i Kultury i często spotkać się można z zapytaniami w tej kwestji, przeto podajemy tu ustęp z dziennika urzędowego, dający potrzebne wyjaśnienia.

„Rzeczą państwa — czytamy w tymże ustępie — nie jest rządzić w dziedzinie sztuki, nadawać kierunki, narzucać kanony. To doprowadziłoby raczej — i niewątpliwie — do omartwienia, do wysuszenia żywych źródeł twórczości, która musi być wolną, jeżeli ma być istotną — i wielką.

Natomiast ingerencja państwa konieczną jest w sensie najtroskliwszej opieki nad wytwarzaniem atmosfery sprzyjającej kiełkowaniu talentów twórczych, nad niekrępującem, lecz wydobywającem siły ukryte, ich kształceniem, nad pobudzaniem, popieraniem, osłanianiem przed konkurencją beztwórczej tandety wszystkich objawów szczerej, rzetelnej twórczości artystycznej, nad zachowaniem od zapoznania, zapomnienia i zniszczenia dorobku twórczego, jaki przekazały nam epoki minione, nad jego udostępnieniem najszerszym warstwom narodu, nad narodu tego wychowaniem estetycznem, uwrażliwieniem i uszlachetnieniem, nie wpajanem dydaktycznie, lecz rodzącem się impulsywnie, mimowolnie, pod wpływem otoczenia artystycznego".

„Zadaniom tym państwo tylko podołać może, jako jedynie rozporządzające odpowiedniemi środkami materjalnemi i jako trwała reprezentacja całości społecznej, zdolna do nieodzownej ciągłości działania. Zabiegi prywatne, indywidualne czy grupowe, same tu

nie wystarczą i mogą być tylko pożytecznem i pożądanem uzupełnieniem akcji państwowej. Kraj nasz od lat stu nie posiadał własnego państwa, własnego rządu. Stąd zaległości, luki i braki, stąd rozleglejsze niż gdziebądź zadania ministerstwa, któremu zwierzono sztukę i kulturę. Nietylko za teraźniejszość lecz i za przeszłość pracować tu trzeba. Słusznie też — choćby ze względu na ten ogromny obszar obowiązków — wydzielono opiekę nad sztuką i kulturą z zawiadywania, przeciążonego innemi zadaniami, Ministerstwa Oświecenia Publicznego i osobny administracyjny stworzono dla niej organ. Zamierzenia Ministerstwa Sztuki dotyczące wszystkich wspomnianych wyżej dziedzin, stopniowo tylko, rzecz prosta, będą mogły w czyn się zmieniać, ile, że i środki materjalne są jeszcze dzisiaj dość ograniczone, a także dlatego, że cały szereg prac organizacyjnych przejść musi koniecznie stadja przygotowawcze".

Z dalszych wywodów tego „sprawozdania", które raczej jest programem na przyszłość niż rzutem oka na dokonane już w przeszłości czyny, wywnioskować należy, iż dla muzyki spodziewać się można następujących świadczeń:

w dziedzinie kształcenia artystycznego: opieki nad szkołami muzycznemi i ogólno kształcącemi przez wykonywanie odpowiedniej kontroli, a w danym razie przez upaństwowienie wybitniejszych instytucji lub subwencjonowanie ich stosowne; w szkołach zaś ogólno kształcących, po zaprowadzeniu obowiązkowej nauki śpiewu przez nadzór nad wykonywaniem tego obowiązku,

w dziedzinie konserwacji dorobku przeszłości: „niezwłocznej inwentaryzacji zabytków sztuki", któraby objęła zarówno dzieła muzyczne minionych stuleci spoczywające n. p. na Wawelu, w Muzeum Czartoryskich lub w innych zbiorach prywatnych rozsianych po kraju, jak i rzeczy pamiątkowe podobnież znajdujące się w rozmaitych rękach.

W dziedzinie popierania twórczości dzisiejszej — „jak najszerszego otworzenia artystom możności twórczych" *) przez koncerty, audycje, zamówienia, zakupy, subskrypcje i subwencje dla kompozytorów pracujących nad większemi utworami niemającemi doraźnego zbytu, jak niemniej przez umożebnienie rozpowszechniania się utworów muzycznych, czemu na przeszkodzie stoi brak sztycharni nutowych w kraju,

w dziedzinie piśmiennictwa muzycznego — opieki nad pracami naukowemi nielicznych naszych autorów piszących o muzyce, jak również opieki nad czasopismami muzyce poświęconemi, których w Polsce istnieje trzy („Gazeta muzyczna" we Lwowie, „Przegląd muzyczny" w Warszawie i „Śpiewak" w Poznaniu),

w dziedzinie muzyki duchownej — wglądnięcia w obecny stan śpiewu kościelnego bardzo oddalony od pożądanego poziomu, a opieki i nadzoru nad organistami, których wykształcenie dużo pozostawia do życzenia, ale materjalne położenie także poprawy wymaga,

w dziedzinie widowisk teatralnych — „wyprowadzenia opery nad poziom przedsiębiorstw i kierowanie ku urzeczywistnieniom w pełni artystycznym" co zresztą najprędzej dałoby się przez upaństwowienie teatrów osiągnąć,

w dziedzinie opieki nad artystami — „ułatwianie rozwoju młodym talentom przez stypendja i bursy podróżne, dopomaganie dojrzałym w ciągu prac twórczych przez odpowiednie subsydja, ratowanie w ubóstwie, chorobie i starości, wreszcie zabezpieczenie praw autorskich".

Wykonanie całego szeregu licznych, jak widzimy, zadań wobec sztuki, powierzono personalowi, którego skład w zarysie ogólnym podajemy:

Ministerstwo Sztuki i Kultury składa się z dwu sekcyj, na których czele stoją: minister Zenon Przesmycki i podsekretarz stanu Jan Heurich. Sekcję I — sztuk plastycznych, prowadzi Jan Heurich; szefem sekcji II literatury, muzyki i teatru był do połowy września Edward Porębowicz, kierownikiem Wydziału muzyki jest starszy referent Felicjan Szopski, inwentaryzatorem zabytków muzycznych — Leopold Binental, referentem szkolnictwa ogólnokształcącego oraz muzycznego średniego i niższego — Mieczysław Skolimowski.

Tak przedstawia się w ogólnym zarysie aparat mający dźwignąć sztukę naszą muzyczną i w ten sposób zarysowują się plany na przyszłość. Co do przeszłości, to jako naj-

*) Zdania cudzysłowem oznaczone wyjęte są z Dziennika urzędowego.

ważniejszy krok Ministerstwa uważać należy przemienienie dawnego Instytutu muzycznego w Warszawie w konserwatorjum i upaństwowienie tejże instytucji rozporządzeniem z dnia 5. marca 1919.

Stanisław Niewiadomski.

Stanisław Głowacki.

ODRODZENIE TAŃCA.

„Wieczory taneczne“ tancerzy i tancerek „indywidualnych“ zdobyły sobie od początku bieżącego stulecia prawo obywatelstwa w salach koncertowych całego świata. Nieschodzą z tablic reklamowych, łamów dzienników, repertuarów agencji koncertowych.

U nas ruch ten słabem, jak dotąd, odbija się echem. Mieliśmy zaledwie parę prób światowej marki, zawsze w fatalnych warunkach zewnętrznych, próby zaś domowe były raczej dowodami dobrych chęci i wrodzonych danych, aniżeli istotnych kwalifikacji. — Publiczność przychodziła tłumnie, przypatrywała się z zajęciem, oklaskiwała życzliwie i rozchodziła się zadowolona, ale czuło się, że nie dość dobrze rozumie o co chodzi, że uważa te produkcje za jakieś kolorowe stereo-kino. — A prasa? Recenzje wyglądały przeważnie jak opisy wycieczek bez przewodników do obcego kraju, zamieszkałego przez lud o nieznanym języku i obyczajach.

Spróbujmy, o ile to w krótkim artykule możliwe, zróżnicować i ustalić najważniejsze kryterja, mogące służyć jako mierniki artyzmu tanecznego, w odniesieniu przedewszystkiem do „nowego tańca“.

Dużo jest różnych definicji tańca. — Bardzo trafną i dla tańca, jako widowiska najodpowiedniejszą wydaje mi się ta, którą podał T. Gautier: „un rhytme muet, la musique, que l'on regarde“ (rytm niemy, muzyka na którą się patrzy), określająca taniec ze stanowiska biernego widza, jako unaocznienie wrażenia słuchowego, wynik synestezji*) słuchowo wzrokowej.

*) Synestezja powstaje wtedy, gdy wrażenie zmysłowe jednej kategorji wywołuje równocześnie drugie, kategorji zupełnie odmiennej. Np. słuchając symfonji pastoralnej Beethovena widzimy pola, łąki, chłopów w karczmie, burzę i t. p. Wrażenie słuchowe nasuwa nam w umyśle obrazy, wrażenia wzrokowe.

W zasadzie transpozycja muzyki na kolor i linję, oboje w ruchu, da się zawsze logicznie pomyśleć i teoretycznie uzasadnić, szukając jednak za środkami do zrealizowania pomysłów wkrótce staniemy u końca ludzkich możliwości. W omawianej niniejszem części tego problematu głównym środkiem wypowiedzenia myśli artystycznej jest człowiek w ruchu, z pomocą zwykłego aparatu scenicznego. Gdy rozbrzmiewa muzyka, ma ten człowiek wzruszenie, które w nim ta muzyka wywołuje objawić na zewnątrz ruchem ciała czyli właściwie dać wyraz swej synestezji słuchowo-dotykowej, a wynikający stąd obraz, powinien przy pomocy kostjumu, światła, otoczenia itp. środków ubocznych być indentycznym z obrazem powstającym równocześnie pod wpływem tej samej muzyki w wyobraźni słuchacza-widza (synestezja słuch — wzrok).

Czynnikiem głównym jest tu zatem m u z y k a. Wprawia w ruch ciało tancerza, budzi i kształtuje wyobraźnię widza.

Treść jej czyli „co się gra?“ i forma zewnętrzna czyli „jak się gra?“ są poprostu kwestją bytu „nowego tańca“.

Przy wykonywaniu kompozycji ściśle baletowych i utworów tanecznych, wystarczy zastosowanie reguł gramatyki tanecznej. — Stopień technicznego wirtuozowstwa tancerza będzie tu decydował o artystycznym poziomie produkcji; kostjumer, dekorator i maszynista uświetnią jej zewnętrzny wygląd; przy stosownej ilości tych wszystkich danych, całość odpowie intencjom kompozytora, który tworząc, miał właśnie na myśli te kanony techniki wykonawczej i zadowoli widza, szukającego pokazu pięknego, zgrabnego ruchu, wyładowania nadmiaru życia i pozornego przezwyciężenia prawa ciężkości. — Jeśli rytmika i dynamika ruchu tańczącej postaci jest w ciągłej, ścisłej korelacji z towarzyszącą muzyką; jeśli fraza muzyczna i taneczna pokrywają się wzajemnie w czasie, może i muzykalny widz-słuchacz wynieść z takiej produkcji zupełne zadowolenie.

Nieskomplikowanie także przedstawia się kwestja wykonywania utworów umyślnie dla interpretacji plastycznej komponowanych.

W tym bowiem razie nie ma się także jeszcze do czynienia z twórczem, że się tak wyrażę, przenoszeniem wrażeń z jednego zakresu zmysłowego do drugiego. — Transpozycja ta mieści się gotowa w samej kompozycji muzycznej, stanowiąc aprioryczne zamierzenia

kompozytora, który celowo, z zamiarem tworzy dzieło, potrzebujące do swego wykonania równocześnie i muzyki i ruchu ciała. Jest to właściwie kinetyczne dzieło sztuki plastycznej; rytm służy za regulatora ruchu, a melodja i harmonja podmalowują nastrój, kontrastują światła i cienie i wysubtelniają półtony.

Jeżeli tancerz jest dość muzykalny, aby zrozumieć i zapamiętać muzyczne znaki kompozycji; jeśli posiada dostateczną technikę, by się do nich zastosować i jeśli wykona wskazówki kostjumowe i dekoracyjne kompozytora, w takim razie cały problem artystyczny leży tylko w tem, czy muzyka i jej program są dość jasne, aby być zrozumiane przez wykonawcę i dość suggestywne, aby wywołać pożądane wrażenie na słuchaczu. — Punkt ciężkości tkwi w samej kompozycji.

Istotna praca twórcza artysty-tancerza zaczyna się od utworów przeznaczonych pierwotnie wyłącznie do działania na zmysł słuchu a przytem do wywołania także w słuchaczu uczuć i wyobrażeń nieakustycznych, jak: wesołości, smutku, tęsknoty, żartu, walki, klęski, tryumfu i t. p. Zadaniem interpretacji plastycznej jest znalezienie kształtu widomego i rytmem ożywionego, któryby wzbudzał w widzu tesame uczucia, co interpretowany utwór muzyczny. Walory rytmiczne, dynamiczne, melodyczne i harmoniczne utworu, jego forma, styl i tło historyczne powinny być przy tej parafrazie odpowiednio zużytkowane. — Zadanie to bardzo trudne i nawet przy najstaranniejszym i najostrożniejszym wyborze utworów ruchowo suggestywnych, wymagające dużej wrażliwości na muzykę, wykształcenia i pamięci muzycznej, tudzież niezawodnej, w całem ciele wyrobionej, techniki ruchowej, tj. gimnastycznej i mimicznej.

Alfą i omegą realizacji plastycznej jest pomysł motywu ruchowego do podstawienia w miejsce motywu muzycznego, któryby się dał tak jak ten ostatni powtarzać, zwężać, rozszerzać, odwracać i t. p. Przeróbka motywu, względnie tematu plastycznego, postępując w ślad za robotą tematyczną kompozycji, wytworzy ścisły związek między ruchem muzyki, a ruchem ciała i da zwartą całość, którą wdzięk i umiejętność wykonawcy ożywi.

Czem swobodniejsza forma utworu i czem bardziej złożony motyw ruchowy tancerza, tem logiczne rozwiązanie zadania trudniejsze.

Nic gorszego zaś, jak, z gotowym pomysłem plastycznym w głowie, zabierać się do szukania „stosownej“ muzyki. — Znachodzi się zazwyczaj kompozycję, której ogólny charakter i pierwsze, lub końcowe takty odpowiadają pomysłowi; z początku dostosowuje się od biedy jedno do drugiego, potem zaczyna się ciągnięcie za włosy naprzemian to muzyki, to plastyki, łata się, urywa, zszywa białą nicią, całość wychodzi zawsze fatalna.

Do gotowego pomysłu plastycznego musi się komponować nową muzykę, do gotowej kompozycji musi się tworzyć nowe pomysły plastyczne, komponować ruchomy obraz.

Co do zewnętrznej formy w jakiej powinna być podana muzyka na samem widowisku, cała rzecz da się streścić w jednem słowie: suggestywność.

Czy się ma do dyspozycji całą orkiestrę symfoniczną, czy tylko fortepjan, powinna muzyka być tak artystycznie traktowana i tak w sali umieszczona, żeby widz mógł istotnie jej suggestji uledz, i aby miał równocześnie iluzję, że i tancerz jej ulega.

Wypełnianie tym samym rodzajem muzyki przerw pomiędzy tańcami świadczy o niezrozumieniu roli muzyki w tego rodzaju produkcjach. Traci ona przez to swój imperatywny charakter, staje się jakby jakąś długą, przez cały wieczór rozciągniętą balustradą, na której plastyk ustawia w odstępach posągi, nie zrastające się z nią w oddzielne, nierozerwalne, logicznie związane całości. — Najodpowiedniejszem wypełnieniem antraktów byłaby, mojem zdaniem, deklamacja, gra na innych instrumentach, lub wreszcie śpiew.

Przejdźmy do wzrokowej strony tanecznych produkcji, zaczynając od głównej postaci człowieka, tancerza, czy tancerki.

Z tego, co się wyżej powiedziało wynika, że musi to być człowiek bardzo muzykalny, o doskonale przedewszystkiem wykształconem poczuciu rytmicznem, musi mieć ciało doskonale wygimnastykowane, aby reagować z momentalną szybkością i dokładnością na każdy impuls, musi dalej, wobec czekających go zadań mimicznych („nowy taniec“ jest, bądź co bądź, ogniwem pośredniem pomiędzy gramatyką baletowo-taneczną a pantominą) posiadać wykształcenie dramatyczne, musi wreszcie być, a przynajmniej wydawać się, młodym i pięknym, o ile wyjątkowo interpretacja jakiegoś utworu nie wymagałaby specjalnej charakteryzacji.

Szczegółowe rozpatrywanie kwestji kostjumowej zaprowadziłoby nas za daleko. Kostjum

decyduje o barwie i kształcie plamy, którą tworzy tancerka na tle sceny i zapomina się nieraz o tem, że widz nie widzi właściwie ruchu ciała tancerza, prócz samych kończyn, tylko ruch kostjumu. Łatwo też można poznać, czy artysta ćwiczy w kostjumie, czy też ubiera go tylko do występu. Brak kontroli nad ruchem kostjumu sprawia, że niejeden subtelny gest, albo ginie niewidoczny w fałdach, albo niepotrzebnie jaskrawieje zwiększony ruchem szaty.

Powierzchnia estrady powinna być odpowiednio głęboka i równa. Pochyłość sceny teatralnej ma ogromny wpływ na dynamikę ruchu. Ku przodowi sceny pracuje tancerz lekko, elastycznie, lotnie — w kierunku odwrotnym musi pokonywać spadek i pracuje z wysiłkiem. — Stary balet liczy się z tem urządzeniem i nawet korzysta z niego; w nowym tańcu branie tej okoliczności w rachubę utrudniłoby kolosalnie i bez tego już trudne zadanie interpretatora.

Podjum powinno być tak niskie, żeby publiczność pierwszego rzędu widziała stopy tancerza stojącego przy rampie. Widzowie muszą siedzieć amfiteatralnie.

Odpowiednie do każdego kostjumu tło i otoczenie (nie szpinakowy lub burakowy sos generalny), kilka wejść (najmniej pięć), rozsuwana zasłona i ze wszystkich stron dowolnie rzucane i kierowane, niezawodnie funkcjonujące oświetlenie, są dalszymi ale nieodzownymi warunkami dobrej całości.

Zmiany terenu, schody, terasy, pochylnie, rekwizyta martwe i żywe ułatwiają i urozmaicają akcję wykonawcy.

„Wieczory taneczne“ miewają u publiczności olbrzymie powodzenie. — Przypisać to należy złożonemu działaniu podwójnej synestezji. Muzyka suggeruje obraz, obraz naodwrót suggeruje muzykę. Następuje skumulowanie rozkoszy słuchowej z rozkoszą wzrokową, któremu ulegnie każdy nieuprzedzony widz-słuchacz, jeśli da na siebie bezpośrednio działać urokowi plastyki i muzyki, złączonych w jedno dzieło sztuki.

A krótki sens tych długich rozpatrywań jest ten, że, jeżeli piękny człowiek, pięknie ubrany, w pięknem otoczeniu, przy pięknej muzyce, wykonuje piękne ruchy, i jeśli w tem wszystkiem jest ład i harmonja, to widowisko takie jest radosnem świętem dla każdego, kto ma uszy ku słyszeniu i oczy ku widzeniu.

HUGO RIEMANN.

(1849—1919).

Dnia 10. lipca b. r. zakończył życie Hugo Riemann, senjor muzykologów niemieckich. Nie tylko senjor wiekiem, lecz i zasługą swego pracowitego żywota.

Riemanna zna cały spółczesny świat naukowy i artystyczny, a choć poglądy jego w szczegółach były niejednokrotnie przedmiotem polemiki, darzono go wszechstronnem uznaniem. Ostatniego dowodu uznania, jakiem chcieli uczcić Riemanna w dniu 18. lipca b. r., w siedmdziesiątą rocznicę urodzin, koledzy, przyjaciele i uczniowie, wielki ten uczony i artysta już nie dożył. Rękopis księgi pamiątkowej, obejmującej 48 prac muzykologów przeważnie niemieckich i austrjackich, złożono w dniu tym na ręce rodziny.

Naukowa puścizna Riemanna jest tak bogata, że nie sposób omówić ją szczegółowo w ramach szczupłego szkicu. Dlatego też ograniczyć się musimy do ogólnej charakterystyki i podkreślenia rzeczy najistotniejszych. Z tego punktu widzenia przedstawia się Riemann przedewszystkiem jako wielki historyk i teoretyk.

Obok nieprzeliczonego szeregu rozpraw z zakresu historji muzyki, rozrzuconych częścią po pismach muzycznych, częścią pomieszczonych w 2-tomowym zbiorze p. t. „Präludien und Studien“, obok większych prac historycznych, jak „Geschichte der Musiktheorie“, „Studien zur Geschichte der Notenschrift“, lub „Geschichte der Musik seit Beethoven“ — najważniejsze miejsce zajmuje 5-tomowa historja muzyki: „Handbuch der Musikgeschichte“.

Oparłszy się na obfitym materjale monografij historycznych drugiej połowy 19 stulecia, daje Riemann w tem dziele pierwszy pogląd na rozwój muzyki, zgodny z wynikami najnowszych badań naukowych.

Szczególny nacisk kładzie na historję rozwoju form muzycznych i rozwoju stylów. Te dwie kwestje, tak ściśle ze sobą związane, są dla niego zasadą, na której oparł całe swe badanie historyczne. Dzięki tej właśnie zasadzie stworzył Riemann w swem dziele nowy podział dziejów muzyki na okresy.

Odkrycie znaczenia kompozytorów takich, jak Abaco, J. Fr. Fasch, Johann Stamitz i wo-

góle cała t. zw. Szkoła mannheimska należy niewątpliwie do największych zasług Riemanna-historyka. On sam też mówi o „odkryciu“ owem, jako o jednym z „najwznioślejszych momentów swego życia“.

Jak „Handbuch der Musikgeschichte“, tak i znany powszechnie Leksykon muzyczny, owoc długoletniej, żmudnej pracy, jest dziełem nieodzownem przy wszelkiej pracy w zakresie historji muzyki.

Riemann - teoretyk to przedewszystkiem twórca nowego systemu harmonicznego. Jego reformatorskie dążenia w dziedzinie teorji muzyki wzięły swój początek z nauki harmonji. Opierając się na koncepcjach słynnych teoretyków: Józefa Zarlino (Instituzioni harmoniche 1558) i Jana Filipa Rameau (Traité de l'harmonie 1772), z których pierwszy dał podwaliny pod nowożytny dualny system harmoniczny, a drugi położył fundamenta logiki harmonicznej i naszkicował już wyraźnie naukę o funkcjach harmonicznych i modulacji, wypowiada Riemann walkę basowi cyfrowanemu. Bas ten — jak wiadomo — panował wszechwładnie w kompozycji od początków 17 stulecia i do dziś jeszcze spotykany jest w niektórych podręcznikach harmonji. Dzięki systemowi Riemanna zachwiały się podstawy basu cyfrowanego, co autor nowego systemu uważał sam za „spełnienie głównego celu pracy całego swego życia“.

Riemann wychodzi wprost z genjalnego powiedzenia Rameau: „Ucho odnosi wszelkie harmonje w obrębie jednej tonacji do trzech różnych akordów: akordu głównego, toniki, oraz jego górnej i dolnej dominanty“ i buduje na niem swą naukę o funkcjach harmonicznych.

Szereg pism, jak „Vom musikalischen Hören“, „Musikalische Syntaxis“, „Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre“, „Vereinfachte Harmonielehre“, poprzedziło pracę p. t. „Hanbuch der Harmonielehre“, w której autor uzasadnia nie tylko naukowo, lecz także przeprowadza praktycznie swój system. System ten, tak niesłychanie jasny i konsekwentny, przedstawia uczącemu się pewne trudności z powodu wprowadzenia nadmiernej liczby znaków i symboli. To też, choć powszechnie dziś jest przyjęty, choć zupełnie prawie wyparł bas cyfrowany — nie wszyscy przyjmują symbolikę Riemanna bez zmiany.

System harmoniczny Riemanna otwiera wszelkie tajniki harmonji, rozwiązuje najśmielsze nawet pomysły harmoniczne muzyki spółczesnej, które dla metody generałbasowej musiałyby pozostać zagadkami.

Ale nie tylko nauka harmonji zawdzięcza Riemannowi swój nowy rozkwit. Pracą swą sięgnął wielki teoretyk do wszelkich dziedzin nauki kompozycji. Dość wymienić jego „Kontrapunkt“, „Fugenkomposition“, „Kompositionslehre“ (formy), „Sistem der musikalischen Rhytmik und Metrik“, a wreszcie wielkie dzieło o znaczeniu podstawowem dla współczesnej nauki kompozycji, t. j. 3-tomową „Grosse Kompositionslehre“.

We wszystkich pracach Riemanna tak historycznych, jak i teoretycznych widzi się jakby wcielenie słów Ryszarda Wagnera, które Johannes Schreyer, autor podręcznika harmonji, napisanego w duchu Riemannowskiej teorji, położył swej książce jako motto: „Tylko na przykładach, na przykładach i jeszcze raz na przykładach można coś wytłumaczyć i wogóle czegoś nauczyć“. To też Riemann nie tylko cytuje przykłady z autorów i analitycznie je rozbiera, lecz osobne prace poświęca analizie dzieł mistrzów. Pomnikami jego metody analitycznej są analizy J. S. Bacha „Wohltemperiertes Klavier“ i „Kunst der Fuge“ (stanowiące treść wspomnianej Fugenkomposition), oraz jedna z ostatnich prac Riemanna: „Analyse von Beethovens Klaviersonaten“ (tom I. 1918).

Nie można pominąć milczeniem zasług Riemanna-pedagoga, który — jak wiadomo był nauczycielem Maxa Regera. Cały swój system nauczania zamknął Riemann w szeregu popularnych i u nas „katechizmów“, które stanowią odrębny typ podręczników szkolnych.

Wspomnieć wreszcie należy o Riemannie jako kompozytorze i wydawcy dzieł innych twórców tak minionych epok, jak i współczesnych. Od lat szeregu zaniechał Riemann kompozycji, jakkolwiek dzieła jego są skończone pod względem formy i świadczą o doskonałej technice kompozytorskiej. Wydawnictwa spółczesnych mistrzów, znane „Phrasierungsausgaben“, należą również do wcześniejszej epoki twórczości wielkiego uczonego. Z wydawnictw mających nieśmiertelną wartość dla badania muzyki wymienić należy wreszcie wydawnictwa muzyki instrumentalnej w *Col-*

legium musicum oraz w „Denkmaler deutscher Tonkunst“.

Żadna gałąź wiedzy muzycznej nie była Riemannowi obca. Nie wszędzie jednak zasługi jego są jednakowo wielkie. Mniej szczęśliwym niż w teorji lub historji był Riemann w estetyce. Jego poglądy godzą estetykę formalistyczną (Hanslick) z estetyką treści (Hausegger).

Nakreślony powyżej obraz działalności Riemanna pozwala zrozumieć tym nawet, którzy nie znają dzieł wielkiego uczonego, że wpływ jego na naukę nie jest i nie może być przemijający. Hugo Riemann dał fundament pod rozwój muzykologji, jako nauki, i wyposażył ją w prawdziwe naukowe metody badania.

Dr. Bronisława Wójcikówna.

Z SALI KONCERTOWEJ.

Sezon koncertowy rozpoczął skrzypek p. *Józef Cetner*, dawniej uczeń prof. M. Wolfsthala, ostatnio prof. Ševčika w Wiedniu. W bogatym programie koncertant ujawnił doskonałą technikę, piękny choć mały ton i należyte poczucie muzyczne. Czystość intonacji i sprawność prawej ręki świadczą o sumiennych studjach. Z wykonanych utworów najbardziej podobały się kompozycje dawnych mistrzów w układzie Burmestra.

Jako akompaniatorka i solistka zasługuje na chlubne uznanie pna *Czechowiczówna* za wykonanie Szopena i „Walkirji“ Wagnera w układzie Brassina.

Po kilkuletniej przerwie, spowodowanej po części i zawieruchą wojenną, powstałe przed 10 laty „Koło muzyczne“, wznowiło swą działalność. W wstępnem słowie prezes Walter podał cel i kierunek tego związku; jego głównem zadaniem jest przez urządzanie wieczorów muzycznych, składających się z odczytu i jego ilustracji muzycznej, wzbudzić zamiłowanie do muzyki i wciągnąć jak najszersze koła publiczności do współdziałania na tem polu. Cały szereg wieczorów, poświęcony bądź to poszczególnym kompozytorom, bądź to kierunkom w muzyce, ma za zadanie podnieść kulturę muzyczną naszego miasta i zaznajomić jak najszersze koła publiczności przedewszystkiem z muzyką polską, a następnie też i z muzyką obcą.

Pierwszy wieczór był poświęcony pamięci Moniuszki, ku uczczeniu setnej rocznicy jego urodzin. Profesor Konserwatorjum Muzycznego p. Adam Sołtys w zajmującym odczycie podał główne rysy muzyki Moniuszkowskiej, poczem nastąpiła część muzyczna przy współudziale artystów opery, pp. Marynowiczówny i Okońskiego. Dwie ballady: „Trzech Budrysów“ i „Magda Karczmarka“ oraz „Tren X.“ odśpiewał starannie p. Okoński, a p. Marynowiczówna zachwyciła wszystkich doskonałą interpretacją, wyraźną dykcją oraz swym pięknym głosem, wykonując trzy pieśni Moniuszki. — Młody, podobno 15-letni pianista, p. A. Hermelin, odegrał dwa mazurki, wzbudzając ogólne uznanie dla swej szczerej muzykalności i sumiennie wypracowanej techniki.

Mała sala Towarzystwa Muzycznego była wypełniona po brzegi muzykalną publicznością a nawet okazała się za małą. Oby tylko to zainteresowanie nie słabło! Bo w samej rzeczy każdy może na takim wieczorze Koła wiele skorzystać z zakresu muzyki. *Grd.*

ADELINA PATTI.

Zeszła ze świata największa gwiazda śpiewacka, o jednem z najpopularniejszych nazwisk XIX. stulecia. Chcąc wymienić dziś jakąś zbliżoną chociażby do niej żyjącą wielkość, stanęłoby się wobec absolutnej niemożności, wszystko bowiem, co się mówi o najgłośniejszych dzisiaj śpiewaczkach czy śpiewakach, nie dochodzi ani w części do wyjątkowości fenomenu, jakim ona była niewątpliwie. Oczywiście w swoim zakresie, dość ścisłym.

Fenomenalność Adeliny Patti leżała przedewszystkiem w głosie. Byłto najsłodszy, najmetaliczniejszy dźwięk, jaki sobie można wyobrazić na obszarze półtrzeciej oktawy od c_1 do f_3, w sile umiarkowany, w równości idealny, w ruchliwości niedościgniony. Ale muzykalność Patti należała również do pierwszorzędnych, w czystości intonacji diva była nieskazitelna, w rytmice nieomylna. Kantylena zdumiewała u niej miękkością i powabem, koloratura olśniewała poprostu słuchacza: jej gamę porównywano do sznura pereł, tryl do iskrzącej się gwiazdy brylantowej.

Drobna, zwinna, ruchliwa, niesłychanie zgrabna i pełna wdzięku, miała postać dziewczynki o główce niezwykłej piękności i oczach pełnych życia i humoru. Typ raczej subretki niż lirycznej amantki, nie mówiąc już wcale

o heroinie. W tym też zakresie była niedościgniona. Jej Rosina, lub Zerlina w „Don Juanie“, to najskończeńsze kreacje sztuki wirtuozowskiej, sztuki scenicznej i sztuki ujarzmiania publiczności, a potem wszystkie Łucje, Gildy, Noriny, Lunatyczki i t. d. Cały świat leżał też u jej stóp, teatry płaciły najwyższe możliwe gaże, wielbiciele znosili najwspanialsze klejnoty, w których lubowała się namiętnie. Ale jedno jej marzenie nigdy nie zostało urzeczywistnione. Ta bowiem Patti, co tak mistrzowsko śpiewała Zerlinę w „Don Juanie“, chciała koniecznie zaśpiewać kiedyś — Donnę Annę... Wszystkie śpiewaczki świata, od największych począwszy, muszą rwać się do zadań z poza właściwego sobie zakresu — inaczej być nie może! Była jednak o tyle rozumną — a jeszcze rozumniejszych miała doradców — że do tego nie przyszło. I przeżyła lat mnogo, nie naruszywszy granic swojego zakresu śpiewaczki koloraturowej.

Urodzona w roku 1843 dnia 10 lutego w Madrycie, była Adelina Patti córką pary śpiewackiej i otrzymała wykształcenie artystyczne w domu rodzicielskim. Szwagier jej Strakosch, uchodzący za nauczyciela Adeliny, był właściwie tylko jej korepetytorem i to w okresie późniejszym. Bardzo młodziutką wystąpiła po raz pierwszy na scenie w Nowym Jorku jako Łucja, a od tej chwili powodzenie nie opuściło jej przez całe życie, które było właściwie jednym pochodem tryumfalnym. Paryż i Londyn uczyniły ją wielką, Petersburg, Wiedeń, Medjolan i inne stolice europejskie przyjmowały artystkę już jako gwiazdę. Była trzy razy zamężną: za markizem de Caux, za słynnym tenorem Nicolinim i wreszcie za baronem Cederströmem. Na kilkanaście lat przed śmiercią usunęła się od występów publicznych i żyła na zamku swym pod Brecknock w Anglji, gdzie też życie zakończyła, otoczona zbytkiem i świetnością.

Grupę konstelacji, wśród której Patti najwspanialej błyszczała, tworzyły: Krystyna Nilson, Marja Albani i Marcela Sembrich-Kochańska. Ostatnia z wymienionych, na zachwyty nad jej głosem i kunsztem odpowiadała zwyczajnie: „Moi kochani, był jeden głos na świecie i jedna śpiewaczka — Adelina Patti“.

(*st. n.*)

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Z opery. Sfery teatralne zapewniają, że dyrekcja czyni duże starania około zestawienia odpowiedniego zespołu operowego, uzupełniła podobno chór i orkiestrę i ma niebawem rozpocząć przedstawienia. Sezon rozpocznie się „Strasznym Dworem“, poczem mają być wystawione: „Rigoletto“, „Eugeniusz Onegin“, „Werther“, „Aida“, „Wesele Figara“, „Eros i Psyche“. i „Dola“ Walewskiego.

Cykl arcydzieł muzyki fortepianowej wykonany zostanie — jak już podaliśmy — przez znakomitych pianistów naszych: Seweryna Eisenbergera, Jerzego Lalewicza, Henryka Melcera i Egona Petriego. Koncertów będzie 8 a rozpocznie *Petri* dnia 30. b. m. Bachem, Beethovenem i Mozartem, poczem *Lalewicz* (7. XI.) zagra utwory Haendla, Scarlattiego, Rameau'a, Schumana i Schuberta, *Eisenberger* (14. XI.) Beethovena, Schumana i Brahmsa, *Melcer* da 25. XI. wieczór, poświęcony wyłącznie Szopenowi, *Lalewicz* na drugim koncercie 16. I. odtworzy rzeczy Schumana, Scriabina, Szymanowskiego i Czajkowskiego, zaś *Melcer* 23. I. Regera, Szymanowskiego i Ravela, a zakończy cykl *Petri* dwoma wieczorami (6. II. i 10. II.), na których usłyszymy Liszta, Hexameron, C Francka i H. Alkana, jakoteż trzy koncerty z orkiestrą: Beethovena, Saint-Saensa i Liszta. Koncerty te urządza, jak wiadomo, Galicyjskie biuro koncertowe M. Tuerka.

Józef Śliwiński, ulubieniec publiczności naszej, da się słyszeć 22. b. m. w sali Towarzystwa Muzycznego. Nader urozmaicony program, obejmujący dzieła Beethovena, Schumana, Paderewskiego, Szopena i Liszta, jakoteż osoba koncertanta są rękojmią, że koncert ten, urządzony staraniem ajencji Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, należeć będzie do jednego z najlepszych sezonu.

Irena Dubiska młodziutka polska wiolinistka wystąpi niebawem z koncertem we Lwowie. Występy jej dotychczasowe w Berlinie i w Warszawie osiągnęły powodzenie nadzwyczajne. Prasa uznała młodą wirtuozkę za fenomen. P. Dubiska pochodzi z Innowrocławia, kształciła się w Berlinie u Hubermana i z nim wspólnie koncertowała.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.